

ET SINISTRA MANU CAPILLUM EIUS AD SE ADDUCENS

L'ADOPTION D'UN MOTIF ANTIQUE DANS L'ICONOGRAPHIE DU SACRIFICE D'ABRAHAM¹

Begoña CAYUELA

Doctorante en Histoire de l'Art, Université de Barcelone

Le chapiteau figurant la scène du sacrifice d'Isaac de San Pedro de La Nave (El Campillo, Zamora) porte un motif iconographique particulier : juste au moment où il va procéder à l'immolation de son fils, Abraham saisit Isaac par les cheveux avec une vigueur telle qu'une mèche jaillit de son poing fermé (ill. 1). Il est possible que le thème de cet épisode biblique, surprenant et démesuré – il ne s'agit pas tant d'un sacrifice humain que d'un père sacrifiant son propre fils –, suffise à justifier le recours à un système de représentation visuel aussi spectaculaire pour illustrer, ou évoquer, le passage le plus dramatique du chapitre 22 du livre de la Genèse. À première vue, le détail de la mèche qui ressort renvoie presque automatiquement, du moins aux yeux d'un spectateur moderne, à l'affinité mentale qui s'instaure entre le dramatisme de l'histoire et celui de la représentation. Il s'agit néanmoins d'une corrélation apparente et ceci expliquerait, même si elle n'a été mentionnée qu'en passant, qu'elle n'ait pas été considérée comme un fait insolite par les chercheurs qui se sont penchés sur la sculpture de San Pedro de La Nave. Si l'on accepte la datation traditionnelle au VII^e siècle², il est certain que le chapiteau de Zamora s'érige en un des exemples les plus précoces de recours à cette solution iconographique, sans précédents ni répercussions directs en Péninsule ibérique. En réalité, jusqu'au XI^e siècle, il n'est pas possible de rétablir dans le contexte hispanique la séquence temporelle d'un groupe d'œuvres, hétérogènes par surcroît, portant le motif de la touffe de cheveux surgissant.

Les deux bibles romanes catalanes produites au *scriptorium* de Ripoll sous

1. Cet article anticipe sur les résultats provisoires de certains sujets faisant partie des recherches menées pour ma thèse de doctorat, dirigée par la Docteure Milagros Guardia, professeure à l'Université de Barcelone.

2. Nombreuses et de diverses natures sont les controverses que cet édifice unique a suscitées, entre autres celle de la chronologie, et la bibliographie que cette dernière a générée est très vaste. Pour avoir un aperçu complet sur l'historiographie de La Nave, voir L. Caballero Zoreda (coord.), *La Iglesia de San Pedro de la Nave (Zamora)*, Zamora, 2004 et S. Vidal, *Las formas de transmisión de los modelos iconográficos en la escultura hispánica de la antigüedad tardía*, tesis doctoral inédita, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2004, p. 465-469.



1 - San Pedro de La Nave (El Campillo, Zamora) : chapiteau (Détail) ; VII^e s.



2 - Bible de Ripoll (Vatican, Biblioteca Apostolica, ms. lat. 5729, f. 6r) ; XI^e s. D'après *Les Bibles de Ripoll : Vaticà, Lat. 5729*, Città del Vaticano - Vic, 2002.

l'abbatiate d'Oliba (1008-1046) renferment la scène du sacrifice d'Isaac³. Sur les deux illustrations, on peut observer le patriarche saisissant son fils par les cheveux comme il le ferait d'un lourd fardeau, de sorte qu'au-dessus de la main d'Abraham surgissent des rayures qui représentent la mèche de cheveux d'Isaac (ill. 2).

Si l'on veut ne s'en tenir qu'à quelques éléments constitutifs de l'iconographie du sacrifice d'Isaac, la miniature des royaumes occidentaux de la Péninsule ibérique peut dans ce sens être plus représentative car elle permet de dresser plusieurs modèles de comparaison. On retrouve de préférence cette scène sur les Tables Généalogiques, matériel exogène qui s'insère dans certaines Bibles et dans quelques Beatus de la seconde recension picturale⁴. Il n'est pas si courant de voir la miniature illustrer d'autres écrits, y compris le passage vétérotestamentaire lui-même. Cependant, elle illustre le texte de la Genèse 22 dans la Bible castillane de 960⁵ et, dans le *Liber Commicus* de 1073⁶, on la retrouve à côté de la lecture de la messe qui remémorait sous forme eucharistique, c'est-à-dire comme *prophetia*, l'histoire de l'Ancien Testament⁷.

Les codex du haut Moyen Âge reprennent une composition où Isaac est représenté allongé, étendu de tout son long ou bien avec les genoux fléchis, mais toujours placé sur un autel en forme de tau. Abraham, situé derrière son fils, touche ou embrasse de la main la tête de l'enfant. Si par hasard il semble le saisir par les cheveux, il n'en sort jamais de mèche. Voici des exemples représentatifs de ce modèle iconographique : le Beatus Morgan⁸, daté vers 940-945 (ill. 3), les deux miniatures du sacrifice qui apparaissent dans la Bible de 960⁹ (ill. 4), ou le Beatus de Girona de 975¹⁰. Cette compo-

3. Il s'agit de la Bible de Ripoll (Vatican, Biblioteca Apostolica, ms. lat. 5729, fol. 6r) et de la Bible de Rodas (Paris, Bibliothèque Nationale de France, ms. lat. 6, fol. 1v). Sur l'iconographie du sacrifice d'Isaac dans ces deux bibles, voir l'étude de A. Contessa, « L'attesa dell'ariete. Il sacrificio di Isacco nelle bibbie catalane di Ripoll e di Roda », *Rivista di Storia della Miniatura*, 6-7, 2001-2002, p. 17-28. Je remercie Milagros Guardia de m'avoir procuré cet article.

4. Sur les versions enluminées des Beatus et leur datation, voir P. Klein, « La tradición pictórica de los Beatos », *Actas del Simposio para el estudio de los códices del Comentario al Apocalipsis de Beato de Liébana*, Madrid, 1976, p. 83-115. Il convient de signaler que, en plus des Bibles et des Beatus, il existe un chronographe, le *codex miscellaneus* de Roda (Madrid, Real Academia de la Historia, Cód. 78, X-XI^e s.), qui inclut aussi des Généalogies, bien qu'elles ne comportent pas de scène du sacrifice.

5. León, Archivo Capitul de la Real Colegiata, cód. 2, fol. 21v.

6. Madrid, Real Academia de la Historia, Cód. 22, fol. 93r.

7. J. Pinell, *Liturgia Hispánica*, Barcelona, 1998, p. 41-42.

8. New York, Pierpont Morgan Library, Ms. 644, fol. 6r.

9. L'illustration du sacrifice dans les Tables Généalogiques se trouve sur le fol. 7r, tandis que celle qui accompagne le texte biblique apparaît sur le fol. 21v.

10. Girona, Museu de la Catedral de Girona, n° Inv. 7(III), fol. 11r.



3 - Beatus Morgan (New York, Pierpont Morgan Library, Ms. 644, f. 6r) ; 940-945. D'après *Beato de Liébana San Miguel de Escalada*, Fasc. I, Madrid, 2005.



4 - Bible de 960 (León, Archivo Capitul de la Real Colegiata, cód. 2, f. 21v.) ; 960. D'après *Codex Biblicus Legionensis. Veinte estudios*, León, 1999 ; ill. 51 (p.192).



5 - Beatus roman de Cardeña (Madrid, Museo Arqueológico Nacional, Ms. 2, f. 3r) ; vers fin XII^e s. D'après E. Alonso Cardona, « Aproximación al Beato del Museo Arqueológico Nacional de Madrid », *Boletín del Museo Arqueológico Nacional (Madrid)*, X, 1993, p. 63-78, 65.



6 - León, Panthéon des Rois de San Isidoro, chapiteau (détail) ; vers fin XI^e s.



7 - Église du monastère de San Quirze (Los Ausines, Burgos) ; chapiteau (détail) ; XI^e-XII^e s.

sition de la scène du sacrifice n'a aucun lien iconographique avec la tradition péninsulaire, représentée majoritairement par des sarcophages paléochrétiens. Sur aucun de ces reliefs anciens ne figure Isaac allongé sur un autel en forme de tau, pas même sur le chapiteau de San Pedro de La Nave. D'autre part, la répétition du modèle figuratif décrit au sujet des codex enluminés permet de détecter l'apparition de n'importe quelle dissemblance, et le détail de la mère qui ressort s'érige en facteur de divergence¹¹. La mutation s'opère au XI^e siècle lorsque, sur l'enluminure des Généalogies du Beatus de Saint-Sever¹², de l'époque de l'abbatiat de Grégoire de Montaner (1028-1072), Abraham attrape une touffe de cheveux d'Isaac qui rejaillit partiellement de son poing. Les nouveautés ne sont pas admises sans quelque réserve de l'autre côté des Pyrénées et, par exemple, le *Liber Commicus*, achevé en 1073, restera fidèle à l'ancien modèle. Dans ce manuscrit, réalisé au *scriptorium* de San Millán de la Cogolla à l'époque des disputes engendrées par la suppression de la liturgie mozarabe, on réaffirma délibérément l'adhésion aux formules hispaniques traditionnelles¹³. La scène du sacrifice s'inscrit donc dans le mouvement iconographique prédominant des peintures des codex du X^e siècle.

Malgré les résistances, le détail de la mère finira par s'imposer dans la miniature de la Castille et du León et, au XII^e siècle, le style du motif est devenu complètement roman. Si l'on confronte la Bible castillane de 960 avec celle de 1162, il en ressort, mises à part les différences de style, qu'avec une altération gestuelle on modifie l'effet visuel résultant. On a conjecturé que la Bible de 1162¹⁴ avait été élaborée au *scriptorium* de León en se basant principalement sur la Bible castillane de 960¹⁵ : dans la Bible romane, la mère supplante en protagonisme le geste d'Abraham. On retrouve la même transformation dans le Beatus roman de Cardeña¹⁶, daté vers la fin du XII^e siècle (ill. 5) si on le compare, par exemple, avec le Beatus Morgan. Ce n'est plus une touffe de cheveux, mais la chevelure entière d'Isaac qui ressort de la main du patriarche.

Les nouveautés atteignent aussi la sculpture romane. Sur un chapiteau du Panthéon des Rois de San Isidoro de León, qu'on a proposé il y a quelque temps de situer à la fin du XI^e siècle¹⁷, figure Isaac à demi allongé sur l'autel. Abraham saisit dans la main une espèce de protubérance tubulaire située au-dessus de la tête d'Isaac : il s'agit d'une mère de cheveux rigide (ill. 6). On retrouve une protubérance similaire sur le chapiteau roman de l'église du monastère castillan de San Quirce (Los Ausines, Burgos). La date présumée de ce chapiteau oscille entre la fin du XI^e siècle et le début du XII^e, quoique le *terminus ante quem* soit 1146, année où fut consacrée la reconstruction de la vieille église préromane¹⁸ (ill. 7).

11. Pour l'usage de cette terminologie adaptée au langage statistique de l'analyse des cycles picturaux et textuels, voir P. Klein, *op. cit.*, en part. 88-90.

12. Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. lat. 8878, fol. 8r.

13. Voir S. de Silva y Verástegui, *La miniatura en el monasterio de San Millán de la Cogolla. Una contribución al estudio de los códices miniados en los siglos XI al XIII*, Logroño, 1999, p. 33-47.

14. León, Archivo Capitulare de la Real Colegiata, Cód. 3, fol. 18v.

15. J. Williams, « The Bible in Spain », *Imaging the Early Medieval Bible*, Pennsylvania, 1999, p. 179-218, précisant une suggestion antérieure suivant laquelle tant la Bible romane de 1162 que celle du X^e siècle relevaient d'un modèle commun aujourd'hui disparu (J. WILLIAMS, « A Castilian Tradition of Bible Illustration », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 28, 1965, p. 66-85 ; *idem*, « A model for the León Bibles », *Madridrer Mitteilungen*, VIII, 1967, p. 281-286).

16. Madrid, Museo Arqueológico Nacional, Ms. 2, fol. 3r. Au sujet du manuscrit, mutilé et dispersé en plusieurs fragments, et les problèmes de pagination que cela suppose, voir E. Alonso Cardona, « Aproximación al Beato del Museo Arqueológico Nacional de Madrid », *Boletín del Museo Arqueológico Nacional (Madrid)*, X, 1993, p. 63-78.

17. J. Williams, « A Source for the capital of the Offering of Abraham in the Pantheon of the Kings in León », *Scritti di Storia dell'Arte in onore di Roberto Salvini*, Firenze, 1984, p. 25-28.

18. Voir la fiche du catalogue de cette église dans *Enciclopedia del Románico en Castilla y León*, Burgos, vol. II, Aguilar de Campoo, 2002, p. 750-764, avec appareil bibliographique.



8 - Sarcophage dit des Deux Frères (Vatican, Museo Pio Cristiano). Détail ; 2^e tiers IV^e s.

19. Gen 22,12.

20. Aussi appelé Bereshit Rabat, commentaire midrashique de la Genèse qui apparaît en Palestine au cours du III^e siècle av. J.-C. Voir M. Jastrow et J. Theodor, « Bereshit Rabbah », JewishEncyclopedia.com (en ligne). 2002. Disponible sur Internet : <http://www.jewishencyclopedia.com/view.jsp?artid=822&letter=B> (consulté : 02/01/08).

21. Voir M. R. Niehoff, « The Return of Myth in Genesis Rabbah on the Akedah », *Journal of Jewish Studies*, XLVI, 1-2, 1995, p. 69-87. Une vision antagonique dans O. Boehm, « The Binding of Isaac : an inner-biblical polemic on the question of 'disobeying' a manifestly illegal order », *Vetus Testamentum*, 52, 2002, p. 1-12.

22. E. Kessler, *Bound by the Bible. Jews, Christians and the Sacrifice of Isaac*, Cambridge, 2004, en particulier p. 119-137 ; voir aussi R. J. Daly, « The Soteriological Significance of the Sacrifice of Isaac », *The Catholic Biblical Quarterly*, 39, 1, 1977, p. 45-75, en part. 51-53 et 58-61.

23. E. Kessler, *op. cit.*, p. 123 et R. J. Daly, *op. cit.*, p. 51-52.

24. Ce terme, qui relève de l'exégèse juive, n'apparaît dans la littérature rabbinique qu'à partir des III^e et IV^e siècles, voir J. A. Fitzmyer, « The sacrifice of Isaac in Qumran literature », *Biblica*, 83, 2002, p. 211-229, spéc. p. 211-212.

25. C. T. R. Hayward, « The Sacrifice of Isaac and Jewish Polemic Against Christianity », *The Catholic Biblical Quarterly*, 52, 2, 1990, p. 292-306, spéc. p. 295. Voir aussi J. Daniélou, « La typologie d'Isaac dans le Christianisme primitif », *Biblica*, 28, 1947, p. 363-393.

26. E. Kessler, *op. cit.*, p. 119-137.

27. C. T. R. Hayward, *op. cit.*, p. 304 ; R. L. Wilken, « Melito, the Jewish Community at Sardis, and the Sacrifice of Isaac », *Theological Studies*, 37, 1, 1976, p. 53-69. Saint Cyprien (III^e s.) aussi se réfère à la patience d'Isaac (*De bono patientiae*, 10, PL, 629 A ; cf. J. Daniélou, *op. cit.*, p. 374).

Mais d'où provient ce motif iconographique ? Ni le livre de la Genèse 22 ni les commentaires exégétiques du passage biblique ne spécifient comment Abraham tenait son fils au moment de lui asséner le coup mortel. Lorsque l'ange du Seigneur intime au patriarche l'ordre de procéder à l'immolation de son fils, il lui dit *non extendas manum tuam super puerum*¹⁹, mais sans donner plus de détails. L'ange appelle Abraham une seconde fois au verset 15. Il a été dit que, pour les interprètes de la *Genèse Rabbah*²⁰, cette double exhortation marque sans conteste la résistance d'Abraham à interrompre le sacrifice²¹. Si un tel comportement induit à supposer que le patriarche saisit Isaac avec énergie, en tout cas le texte ne le dit pas. L'élucidation du protagonisme de l'histoire devrait aider à reconstituer les gestes des acteurs. Il existe une tradition juive qui met l'accent sur Isaac ; le sujet passif est transformé en personnage héroïque qui, conscient de son destin, n'hésite pas à offrir son cou en oblation²². Une telle attitude, pourrait-on dire, ne nécessite pas qu'un bourreau maintienne la victime, mais elle contredit le verset 9 du récit biblique où l'on lit qu'Abraham attachait son fils. Les exégètes rétorquent que c'est Isaac lui-même qui demande à être attaché afin de ne pas invalider le sacrifice en cas de lutte ou de résistance au cours de l'agonie²³. On objectera que cette interprétation sous-entend un Isaac mûr, non pas un enfant. Akedah²⁴ est le terme qu'utilise la littérature rabbinique pour se référer au sacrifice d'Isaac et il signifie précisément « ligature ». Quant à l'herméneutique chrétienne, elle insiste sur la lecture typologique. Ainsi, à partir du deuxième siècle, Isaac incarne Jésus de façon voilée, tout comme le fait l'agneau immolé²⁵. Cependant, l'image d'un Abraham décidé à sacrifier son fils est fondamentale pour les chrétiens, en tant que modèle héroïque de foi et d'obéissance²⁶.

Le récit biblique mentionne des gestes comportant un contact physique entre bourreau et victime (le patriarche lie Isaac par les pieds et les mains et le dépose sur l'autel), mais l'instantané qu'évoquent les images dont il est ici question correspond au verset 12 où l'ange somme Abraham de ne pas lever la main sur le jeune garçon. Quant aux attitudes, pour Méliton de Sardes (II s. ap. J.-C.), Isaac n'esquissa aucun geste de rejet ou de crainte, demeurant au contraire immobile et silencieux et ne manifestant pas de peur au moment crucial de l'histoire²⁷ ; pourquoi alors le saisir par les cheveux ? Finalement, il ne semble pas y avoir de références explicites sur le motif de la mèche dans les commentaires, tant chrétiens que juifs, sur le passage vétérotestamentaire.



9 - Sarcophage paléochrétien (Marseille, église de Saint-Victor) ; V^e s. D'après H. N. Loose, J.-P. Caillet, *La vie d'éternité. La sculpture funéraire dans l'Antiquité chrétienne*, Paris - Genève, 1990, ill. 17 (p. 25).



10 - Sarcophage paléochrétien d'enfant (Toulouse, Musée Archéologique de Saint-Raymond ; Inv. Ra 825) ; IV^e s.

Par ailleurs, on rétorquera que les représentations visuelles de la Genèse 22 constituent aussi des exégèses, c'est-à-dire une source autonome et négligée de connaissance herméneutique. Si l'image en soi est un commentaire visuel s'adressant à une audience variée et pas forcément érudite, il s'en suit qu'un texte exégétique d'appoint n'est pas indispensable. Le sacrifice d'Abraham relève d'une longue tradition artistique qui remonte aux premiers siècles du christianisme : saint Augustin disait d'elle qu'elle était *tot locis pictum*²⁸ et Grégoire de Nysse qu'il avait souvent vu cette scène peinte²⁹. Par conséquent, l'analyse iconographique pourrait fournir l'information que les textes taisent. Mais la nature même des images, sujettes à différents niveaux de perception et à caractère polysémique, complique tout processus de lecture³⁰.

Les œuvres que l'on conserve, antérieures au VII^e siècle, témoignent de l'usage de diverses formules iconographiques³¹. Le climax du sacrifice interrompu n'est pas toujours rendu par un contact physique entre les protagonistes du drame, mais lorsque ce dernier surgit, on voit comment Abraham met sa main ouverte sur la tête d'Isaac comme s'il s'agissait d'un geste rituel. En effet, le geste rituel de poser la main sur la tête de la victime à immoler, l'imposition des mains, resurgit avec une certaine fréquence dans l'Ancien Testament³². En fonction du rite, le geste exigera qu'une seule main, ou bien les deux, soit posée sur la tête du destinataire. La pose impliquant les deux mains traduit l'idée d'un quelconque transfert – d'un péché, par exemple – d'une personne à une autre et le sacrifice n'est alors pas indispensable, tandis qu'une main seule symbolise l'identification entre l'officiant et la victime ; l'officiant se sacrifie à travers l'être immolé³³. L'art chrétien primitif, quant à lui, offre de nombreux exemples visuels d'impositions de mains. Il semble que le geste s'applique aux rites de bénédiction, de guérison, d'ordination, de confirmation et de réconciliation ; le sacrifice d'Isaac ne figure pas sur cette liste³⁴. Malgré tout, nombreux sont les monuments, à supports variés et d'origine diverse, où l'on apprécie clairement comment Abraham a la paume de la main posée sur la tête d'Isaac, tout comme dans les dits rites d'imposition de mains. Pour proposer un échantillon significatif³⁵, on pourrait mentionner des sarcophages comme celui du Vatican dit des Deux Frères³⁶ (ill. 8), celui qu'on conserve à l'église de Saint-Victor de Marseille³⁷ (ill. 9) ou le sarcophage aquitain du Musée Saint-Raymond de Toulouse³⁸ (ill. 10) ; des fonds de verre doré, comme celui qui est conservé à l'Hermitage³⁹ ; des pyxides comme celle de Berlin⁴⁰ ; des reliefs

28. *Contra Faustum Manichaeum* 22,73, PL 42, 446.

29. *De Deitate Filii et Spiritus Sancti*, PG 46, 573.

30. R. M. Jensen, « The Offering of Isaac in Jewish and Christian Tradition. Image and Text », *Biblical Interpretation*, 2, 1, 1994, p. 85-110. Cette auteure développe l'argument dans *idem*, *Understanding Early Christian Art*, London & New York, (2000) 2005. Aussi E. Kessler, *op. cit.* 153-174.

31. Pour les différents types iconographiques, on citera comme une référence indispensable les articles de A. M. Smith, « The Iconography of the Sacrifice of Isaac in Early Christian Art », *American Journal of Archaeology*, 26, 2, 1922, p. 159-73, I. S. Van Woerden, « The Iconography of the Sacrifice of Abraham », *Vigiliae Christianae*, 15, 1961, p. 214-55, H.-J. Geischer, « Heidnische Parallelen zum frühchristlichen Bild des Isaak-Opfers », *Jahrbuch für Antike und Christentum*, 10, 1967, p. 127-144 et R. M. Jensen, « The Offering ».

32. R. Peter, « L'imposition des mains dans l'Ancien Testament », *Vetus Testamentum*, 27, 1, 1977, p. 48-55.

33. R. Peter, *op. cit.*, p. 51-52. Voir aussi D. P. Wright, « The Gesture of Hand Placement in the Hebrew Bible and in Hittite Literature », *Journal of the American Oriental Society*, 106, 3, 1986, p. 433-446.

34. L. De Bruyne, « L'imposition des mains dans l'art chrétien ancien », *Rivista di Archeologia Cristiana*, 20, 1 et 4, 1943, p. 113-278.

35. Signalons qu'il n'est tenu compte que du geste d'Abraham, raison pour laquelle la liste est hétérogène en ce qui concerne les modèles de composition.

36. Vatican, Museo Pio Cristiano, 2^e tiers du IV^e s.

37. Marseille, Église de Saint-Victor ; V^e s.

38. Toulouse, Musée Archéologique de Saint-Raymond, IV^e s.

39. Saint-Pétersbourg, Musée de l'Hermitage, IV^e s.

40. Berlin, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst (Bode Museum), V^e s.



11 - Fragment de plaque de chancel (Istanbul, Musée Archéologique ; Inv. 4141T) ; V-VI^e s. Milagros Guardia.



12 - Topographie Chrétienne du Cosmas Indicopleustès (Vatican, Ms. Gr. 699 ; fol. 59v) ; X^e s.

sculptés décorant des bords d'autel comme celui du Musée de Chypre⁴¹, et des plaques de chancel comme celle d'Istanbul⁴² (ill. 11). On peut aussi citer des fresques comme celle, égyptienne, de la Chapelle de la Paix, à El Bagawat (IV^e-V^e siècle) ou des mosaïques comme celles de San Vital, à Ravenne (VI^e siècle). Par contre, il n'a été trouvé aucun exemple de la même période où l'on voit le patriarche saisir les cheveux de son fils de façon à ce qu'on voie ressortir une mèche.

Cette absence d'œuvres paléochrétiennes présentant le détail de la mèche de cheveux tranche avec un témoignage littéraire du IV^e siècle où est suggéré un geste susceptible d'évoquer celui dont il est ici question. Grégoire de Nysse décrit des peintures représentant le sacrifice d'Isaac. La puissance évocatrice de l'art est telle qu'il ne peut les contempler sans s'émouvoir jusqu'aux larmes. Voici la description du prêtre cappadocien : Isaac, prosterné et agenouillé à côté de l'autel, a les mains attachées dans le dos ; Abraham est situé derrière son fils *et sinistra manu capillum eius ad se adducens*⁴³ : l'art a inspiré la littérature⁴⁴. Ce fragment littéraire a servi à définir ce type iconographique courant en Asie Mineure du IV^e siècle, puisque aucune peinture de l'époque n'y a survécu⁴⁵. La vraisemblance de la narration permet de transposer de nombreux traits que partageaient les images contemporaines du sacrifice d'Isaac, sauf en ce qui concerne le patriarche empoignant les cheveux d'Isaac et pliant vers lui la tête de l'enfant.

Une illustration de la *Topographie Chrétienne* du Cosmas Indicopleustès peut nous fournir quelques pistes sur les détails de l'image décrite par Grégoire de Nysse⁴⁶. La miniature de l'une des copies, le manuscrit Vatican Gr. 699, montre comment Abraham, situé derrière son fils, attrape l'enfant par les cheveux et comment ces derniers ressortent de son poing. La violence de l'acte oblige Isaac à pencher la tête à la fois vers l'arrière et contre le corps du patriarche qui est sur le point d'égorger l'enfant. La composition du Vatican a un aspect « antiquisant » bien marqué et la mèche de cheveux ne se présente pas sous forme de protubérance rigide, le peintre ayant traité au contraire le détail avec souplesse (ill. 12). Quoique cette copie du Cosmas soit du IX^e siècle et son style « antiquisant » propre de la Constantinople post-iconoclaste, on pense que les illustrations bibliques ont été transférées à partir d'un modèle antérieur au VI^e siècle, époque de la rédaction de la *Topographie*⁴⁷. Plus encore, on a estimé que le cycle des représentations bibliques de la *Topographie* provenait d'une version illustrée de la *Septante*, dont une série d'Octateuques byzantins illustrés du X^e au XIII^e siècle seraient des témoins tardifs⁴⁸. De toute façon, la mèche est clairement visible dans le Cosmas du Vatican, tandis qu'elle est difficile à discerner dans les Octateuques. On ne peut donc pas conclure que le détail ait déjà existé dans l'archétype, moins encore si le manuscrit de la *Topographie* du Vatican est considéré comme étant le plus distant de l'original⁴⁹.

41. Nicosie, Musée de Chypre, IV-V^e s.

42. Istanbul, Musée Archéologique, début du V^e s.

43. *De Deitate Filii et Spiritus Sancti* PG 46, 572C.

La première mention faite au lien pouvant être établi entre la citation de Grégoire de Nysse et le chapiteau de San Pedro de La Nave a pour auteur Helmut Schlunk, dans ses « Estudios iconográficos en San Pedro de la Nave », *Archivo Español de Arte*, 43, 171, 1970, p. 245-267 spéc. p. 262.

44. H.-J. Geischer, *op. cit.*, p. 134 n. 49 ; E. Kessler, *op. cit.*, p. 155-156.

45. I. S. Van Woerden, *op. cit.*, p. 228.

46. Ainalov a déjà mentionné les concomitances entre la description de Grégoire de Nysse et l'œuvre de Cosmas (D. V. Ainalov, *The Hellenistic Origins of Byzantine Art*, New Brunswick, [1900-1901] 1961, p. 51-53). Sur la topographie, voir l'étude dans l'édition de W. Wolska-Conus, *Cosmas Indicopleustès. Topographie Chrétienne*. T. I (Livres I-IV), Paris, 1968.

47. W. Wolska-Conus, *op. cit.*, p. 45, 126-134 et 141s.

48. Le problème réside dans la datation de l'archétype des Octateuques. À ce sujet, voir : K. Weitman, M. Bernabò, *The Byzantine Octateuchs*, Princeton, 1999, 2 vols.

49. W. Wolska-Conus, *op. cit.*, p. 129.



13 - Peinture à l'encaustique (église de Sainte-Catherine du Sinaï) ; VII^e s. D'après K. Weitzmann, *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai : the icons*, Princeton, 1976.

Bref, il n'y a toujours pas assez d'indices convaincants pour préciser à quel moment antérieur au VII^e siècle fut adopté le détail iconographique de la mèche pour le sacrifice d'Isaac. Faute de pouvoir résoudre la question avec l'aide de la miniature, il faut tenir compte de la nature du récit de Grégoire de Nysse : il s'agit d'une description littéraire connue sous le nom d'*ekphrasis*⁵⁰. Le thème des *ekphrasis* est l'œuvre d'art, et sa tradition remonte à la description du bouclier d'Achille, dans le chant XVIII de l'Iliade. Ce genre de description est caractérisé par l'usage constant d'un langage stéréotypé, foisonnant de formules, les *topoi*. Chez les auteurs chrétiens, ces exercices de rhétorique faisaient quelquefois partie de textes plus longs, voire de sermons comme celui du prêtre cappadocien. L'utilisation de cet artifice littéraire a jeté des doutes sur la véracité des événements qui y sont relatés. Il est vrai que certains auteurs,

tel Grégoire, insistent sur le fait qu'il ont vu en personne les monuments qu'ils décrivent. Malgré les revendications de Grégoire de Nysse, l'abondance de ce type d'arguments dans les *ekphrasis* montre qu'on utilisait systématiquement un *topos*. Il n'est toutefois pas question de mettre en cause la véracité de la description du prêtre cappadocien et de considérer que ses paroles n'aient pu être qu'un simple jeu rhétorique détaché du monde réel. Il est certain qu'on retrouve des bribes du récit dispersées dans les œuvres contemporaines sur le sacrifice, mais il est à signaler qu'aucune version antérieure au VII^e siècle réunissant tous les éléments, y compris la mèche, n'a survécu.

La peinture à l'encaustique du sacrifice d'Isaac, conservée à l'église de Sainte-Catherine du Sinaï, a été datée du VII^e siècle. Aussi ancienne que le chapiteau de San Pedro de La Nave, elle aussi contient la formule de la mèche de cheveux (ill. 13). Iconographiquement, cette peinture a été associée à la famille des Octateuques⁵¹. Cependant, contrairement à ces derniers, dans la peinture du Sinaï on distingue sans hésiter le motif de la mèche qui ressort. Il ne s'agit pas d'un cas isolé, l'Égypte copte nous fournissant précisément d'autres exemples remarquables. Le Musée des Tissus et des Arts décoratifs de Lyon conserve dans ses collections un tissu copte illustrant le sacrifice d'Isaac (ill. 14). La fiche du musée fait remonter la pièce entre le VII^e et le VIII^e siècle. On distingue sur la composition iconographique du sacrifice d'Isaac des raies noires formant une mèche de cheveux juste au dessus de la main d'Abraham⁵². On retrouve un geste identique dans d'autres œuvres coptes à thèmes païens. Dans le médaillon central d'une tapisserie datant du V^e au VI^e siècle, on a identifié la représentation d'un combat entre un grec et une amazone⁵³. Un autre tissu copte (VI^e-VII^e s.) présente une formule analogue. Il s'agit cette fois d'un coussin portant le thème de l'immolation, peut-être Persée et la Méduse⁵⁴. Les analogies de composition sont frappantes, mais la mèche n'y est pas aussi évidente que sur les tissus coptes représentant le sacrifice d'Isaac. Malgré tout, l'Égypte est très probablement l'endroit où est né le motif iconographique de la mèche de cheveux.



14 - Tapisserie au sacrifice d'Isaac (Lyon, Musée des Tissus et des Arts décoratifs ; Inv. 24400/55) ; VII^e-VIII^e s. D'après M. Zibawi, *Bagawat, Peintures paléochrétiennes d'Égypte*, Paris, 2005, ill. 2 (p. 138).

50. Voir G. H. Ladner, « The Concept of the Image in the Greek Fathers and the Byzantine Iconoclastic Controversy », *Dumbarton Oaks Papers*, 7, 1953, p. 1-34, et H. Maguire, « Truth and Convention in Byzantine Descriptions of Works of Art », *Dumbarton Oaks Papers*, 28, 1974, p. 111, 113-140.

51. K. Weitzmann, *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai : the icons*, Princeton, 1976, en part. p. 52-53.

52. Lyon, Musée des Tissus et des Arts décoratifs de Lyon, VII^e-VIII^e siècles, Inv. 24400/55. Voir un autre exemplaire, daté du IX^e siècle, dans *L'Art copte : Petit Palais Paris, 17 juin-15 septembre 1964*, Paris, 1964, n° 226. Cf. aussi M. Zibawi, *Bagawat, Peintures paléochrétiennes d'Égypte*, Paris, 2005, p. 138.

53. Lyon, Musée des Tissus et des Arts décoratifs de Lyon, V^e-VI^e siècles, Inv. 38848/1.

54. D'après le catalogue de 1964, ce tissu se trouve au Kunstmuseum de Düsseldorf, VI^e-VII^e siècles, Inv. n° 1941-11 (*L'Art copte*, p. 169-170).



15 - Palette du roi Narmer (Caire, Musée égyptien) ; v. 3000 av. J.-C.
D'après J. Pijoan (éd.), *Historia del Arte*, T. I, Barcelona, 1973, p. 44.



16 - Ramsès II empoigne la chevelure de deux captifs syriens agenouillés (Beit el Wali, bas-relief) ; 1279-1213 av. J.-C. D'après E. S. Hall, *The Pharaoh smites his Enemies. A Comparative Study*, Berlin, 1986, fig. 61.

Datée de la fin de la période Prédynastique ou inaugurant la Première Dynastie (vers 3000 av. J.-C.), la palette votive attribuée au roi Narmer présente un ensemble d'éléments iconographiques qui deviendront des symboles récurrents en art pharaonique égyptien (ill. 15). La palette est décorée sur les deux côtés ; au verso on voit le roi Narmer sur le point de frapper de sa massue cérémonielle un prisonnier agenouillé et désarmé. Le roi soumet le vaincu en attrapant une protubérance tronconique située sur la partie supérieure de sa tête⁵⁵. L'iconographie montrant le pharaon prêt à exécuter un ou plusieurs prisonniers qu'il saisit par des cheveux et dont émergent de la main de longues mèches, symbolise un pharaon garant de l'ordre face au chaos extérieur⁵⁶. La scène se répète sur plus de trois mille ans tout en incorporant certaines innovations de composition n'affectant cependant pas le schéma de base⁵⁷ (ill. 16). La violence qui ressort de cette scène, l'exécution massive de prisonniers, le sacrifice humain, a induit certains auteurs à douter de la véracité des faits représentés⁵⁸. L'usage propagandiste de la représentation est évident : le pharaon est un grand héros à même d'anéantir tous ses ennemis.

L'association directe entre ce type de composition iconographique (ayant la mèche pour protagoniste) et des concepts tels que victoire et gloire va de soi et son énorme diffusion fit rentrer cette scène dans l'imaginaire égyptien habituel⁵⁹.

En zone périphérique de l'Égypte, on a quelquefois observé une appropriation directe de l'image du pharaon frappant l'ennemi. À travers cette iconographie prestigieuse se produit une irradiation idéologique dans l'Est méditerranéen, à Ugarit, au cours de la période appelée « Style International » (1400-1200 av. J.-C.). On conserve des panneaux en ivoire décorés de reliefs où coexistent des éléments indigènes avec d'autres internationaux, notamment égyptiens. Sur l'une des plaques on peut voir un homme barbu, vêtu à la façon ougaritique, menaçant de son épée un personnage agenouillé qu'il retient par une mèche de cheveux ressortant de son poing⁶⁰.

Par ailleurs, la pensée mythologique des Grecs a insufflé un imaginaire artistique spécifique pour évoquer certains gestes étroitement associés aux

55. E. S. Hall, *The Pharaoh smites his Enemies. A Comparative Study*, Berlin, 1986 ; en part. p. 5-6.

56. R. H. Wilkinson, *Magia y símbolo en el arte egipcio*, Madrid, (1994) 2003, p. 195-196, 208.

57. L'inventaire de Hall contient même certains exemplaires de l'époque romaine où le protagoniste est un empereur (E. S. Hall, *op. cit.*, p. 44).

58. Lire les scrupules de W. A. Ward dans sa recension du livre de A. R. Schulman, *Ceremonial Execution and Public Rewards : Some Historical Scenes on New Kingdom Private Stelae*, dans *Journal of Near Eastern Studies*, 51, 2, 1992, p. 152-155. Voir aussi F. Jesi, « Rapport sur les recherches relatives à quelques figurations du sacrifice humain dans l'Égypte pharaonique », *Journal of Near Eastern Studies*, 17, 3, 1958, p. 194-203.

59. E. S. Hall, *op. cit.*, p. 48.

60. M. H. Feldman, « Luxurious Forms : Redefining a Mediterranean 'International Style', 1400-1200 B.C.E. », *The Art Bulletin*, 84, 1, 2002, p. 6-29 en part. 14-17.



18 - Sarcophage d'époque impériale (Musée du Vatican, Cortile Ottogonale, 28 PN).

exploits de leurs héros civilisateurs. On peut retenir du mythe polysémique des Amazones son rôle de contre modèle, en particulier comme métaphore de l'étranger, de tous ceux qui vivent en dehors du monde civilisé, vis-à-vis du cosmos, de l'idée, dans la pensée grecque, d'ordre régnant au sein de la *polis*. Les Amazones symbolisent les attributs les plus inquiétants : ce sont des adolescentes nubiles, célibataires mais sexuellement actives et, qui plus est, ce sont de redoutables et indomptables guerrières⁶¹. Seuls les grands héros nationaux et civilisateurs, tels Héraclès ou Thésée, peuvent vaincre les Amazones. Comme les monuments artistiques sont nombreux, nous ne citerons que deux exemples de représentation d'amazonomachie, ou combat entre des Grecs et des Amazones. Sur le bouclier trouvé à Tirynthe et conservé au Musée Archéologique de Nauplie (VII^e s. av. J.-C.), se trouve représentée une des plus anciennes scènes d'amazonomachie peintes sur céramique (ill. 17). Les deux personnages centraux ont parfois été identifiés comme étant Achille et Penthésilée, d'autres fois comme Héraclès et Hippolyte. Plutôt qu'une mèche de cheveux, c'est bien la crinière du casque de l'amazone que le héros saisit ici avant d'asséner le coup mortel. Sur d'autres représentations, le héros grec saisit par les cheveux une Amazone chevauchant, tout comme on le voit sur un sarcophage de l'époque impériale conservé aux Musées du Vatican (ill. 18). Nombreux sont les textes grecs qui se réfèrent au mythe des Amazones. Il importe ici de signaler une narration de Dictys de Crète⁶² où l'on décrit le héros Achille saisissant Penthésilée par les cheveux, *manu comprehendens comam* : sont-ce les représentations artistiques qui ont inspiré l'image littéraire ?

Ce geste codifié sert à souligner le caractère civilisateur de Thésée, le héros national athénien, à propos du mythe de Procruste. En plus de symboliser le concept d'extrême uniformisation, Procruste bafoue un devoir fondamental et sacré pour les Grecs, celui de l'hospitalité. Dans certaines représentations de la légende, on voit Thésée saisir Procruste par les cheveux avant de le tuer à la façon dont ce dernier avait fait périr ses hôtes. Un exemple seulement, sur le calpis à figures rouges du Louvre⁶³ le détail iconographique de la mèche de cheveux est représenté sous forme de raies noires qui ressortent au-dessus de la



17 - Amazonomachie. Bouclier de Tirynthe (Nauplie, Musée Archéologique) ; VII^e s. av. J.-C. D'après K. Schefold, « Poésie homérique et art archaïque », *Revue Archéologique*, 1, 1972, fig. 2 (p. 9).

⁶¹. A. Stewart, « Imaginling the Other : Amazons and Ethnicity in Fifth-Century Athens », *Poetics Today*, 16, 4, 1995, p. 571-597.

⁶². *Ephéméride de la guerre de Troie*, Livre IV, 2-3, œuvre grecque du II^e s. ap. J.-C., surtout connue dans sa version latine du IV^e siècle ap. J.-C.

⁶³. Paris, Musée du Louvre, CA 3123, vers 480-470 av. J.-C.

main de Thésée (ill. 19). On pourrait certes allonger cette liste d'exemples et de mythes, mais ce bref aperçu laisse entrevoir les mécanismes de création et d'implantation d'un motif réutilisable, susceptible de renforcer l'association entre un geste et sa valeur symbolique. Quelles que soient les connexions entre les formules pharaonique et grecque, et même s'il n'y en avait pas, il est intéressant de retrouver l'origine de cette iconographie en Égypte et d'observer comment l'image chrétienne a adopté une convention artistique de l'Antiquité en puisant dans le substrat hellénisé. Le geste qui, probablement au VII^e siècle, est transféré aux représentations du sacrifice d'Isaac marque le déplacement d'un domaine de pertinence à un autre⁶⁴. La justification s'en trouve dans le prestige du modèle original ; la représentation du héros ou du souverain païen triomphant est tout à fait propre à rénover celle du héros chrétien, Abraham, dans l'épreuve la plus importante par laquelle il réaffirme sa foi.

Il faut souligner, quoique très succinctement, le sort de cet emprunt au cours du Moyen Âge. Un suivi chronologique et topologique permet de voir le motif se déplacer petit à petit de l'Orient vers l'Occident. On retrouve la formule iconographique du monastère de Sainte-Catherine du Sinaï dans la Byzance post-iconoclaste, accompagnant le cantique 104-9 du Psautier Chludov avec des illustrations marginales. La propagation du motif atteint l'Arménie profonde, jusqu'à l'église de la Sainte-Croix d'Aghtamar, du X^e siècle, où l'on retrouve une transposition en pierre de la peinture du Sinaï. En Occident, le détail fait irruption dans certains manuscrits illustrés de la *Psychomachie* de Prudence de la période ottonienne, et finira par s'épanouir vraiment à l'époque romane.

Un examen minutieux pourrait jeter quelque lumière sur l'intégration et l'adaptation du motif à des époques et des cultures si différentes. Je me limiterai uniquement à faire quelques conjectures. La terrible image d'un père qui obéit à l'ordre de Dieu de sacrifier son fils sans résister, sans protester, se transforme en symbole de vertu, même si l'action se trouve interrompue. Abraham, parfait modèle de soumission et d'obéissance, ne rejette jamais un ordre divin. La scène du sacrifice va de pair avec celles de la *Psychomachie*, de la lutte entre les vices et les vertus, si populaires au Moyen Âge. Abraham fait figure de héros luttant contre les vices plutôt que de sacrifier son âme incarnée ici par Isaac⁶⁵. On peut saisir la pertinence idéologique du modèle en milieu monastique, comme renfort visuel des vœux d'obéissance et de soumission aux normes du monastère, métaphore du cosmos créé par Dieu.

Dans cette approche, on a envisagé la possibilité de la réutilisation d'un motif iconographique ancien et son efficacité comme moyen de propagande au service d'impératifs idéologiques spécifiques, aussi bien païens que chrétiens. En tant qu'image, elle a revêtu des formes et des styles différents, mais sa force et sa plasticité lui ont garanti une survivance millénaire.

64. E. Kitzinger a montré dans « The Hellenistic Heritage in Byzantine Art » (*Dumbarton Oaks Papers*, 17, 1963, p. 95-115) comment certains détails provenant de l'art hellénistique s'intégrèrent dans l'art byzantin au cours du VI^e siècle sans appui textuel, simplement par le prestige d'un passé lié à certains moments de renaissance de l'Antiquité.

65. A. Orchard, « Conspicuous Heroism : Abraham, Prudentius, and the Old English Verse Genesis », L. Carruthers (ed.), *Heroes and Heroines in Medieval English Literature*, Cambridge, 1994, p. 45-69, en part. p. 56-57.

19 - Thésée et Procruste. Calpis à figures rouges (Paris, Musée du Louvre, inv. CA 3123) ; v. 480-470 av. J.-C. D'après L. Cerchiai, « La rappresentazione di Teseo sulle stele felsinee », F.-H. Massa-Pairault (éd.), *Le mythe grec dans l'Italie antique. Fonction et image*, Rome, 1999, p. 353-365 ; fig. 6 (p. 358).

